
Agnieszka Karpowicz
Weronika Parfianowicz
Xawery Stańczyk

Awangarda – underground – Europa Środkowa. Idee

Idee awangardowe

Z charakterystycznego dla Wielkiej Awangardy i kontynuujących jej założenia ruchów neoawangardowych roztapiania sztuki w życiu nieustannie wyciąga się wnioski dotyczące stanu sztuki współczesnej (czy szerzej, sztuki drugiej połowy XX i początków XXI wieku), przy czym wiążą się one raczej z jej upadkiem, brakiem, końcem, trudem przewycięzania jej awangardowej de(kon)strukcji. Skoro jednak ta sztuka miała, jak powszechnie wiadomo, tak głębokie związki z życiem, a jej celem było przekraczanie – na bardzo różne sposoby – granic między sztuką a codziennością, sztuką i nie-sztuką, sztuką a rzeczywistością, to być może warto zapytać też o to, czy miała i ma ona jakikolwiek wpływ na samo życie, na kulturę XX i XXI wieku, nie tylko tę artystyczną?

„Awangardowe” bywają dziś zarówno fryzury, jak i salony fryzjerskie, pokazy mody, ale i ubrania czy buty, osiedla deweloperskie, a także kluby, restauracje i kulinaria. Mówiąc najogólniej, chodzi tu o styl życia i bycia lub różne jego elementy. Rzecz jasna, słowo to nie musi mieć za wiele wspólnego z ruchami artystycznymi pierwszej połowy XX wieku ani z ich kontynuacjami w sztuce. Przyjrzyjmy się jednak uważniej przypadkowo wybranemu, internetowemu opisowi promującemu styl awangardowy współczesnej kobiety:

Łamie zasady i przekracza ustalone granice, ciekawi ją, jak daleko może się posunąć. (...) Kobieta w stylu awangardowym jest tak zmienna, że trudno ją określić.

Żadnego stylu nie trzyma się wystarczająco długo, aby uczynić go swoim. Najbardziej ceni sobie wolność, podejmuje decyzje na podstawie własnych przekonań, często zaskakując nimi otoczenie. Sama decyduje o tym, co jest słuszne, a co nie. Nie boi się eksperymentów i nie liczy się z opinią innych. Często tworzy dziwaczne kombinacje, wprowadzając niechcący nowy trend. (...) Może to być tylko element, np. dziwaczne nakrycie głowy lub spacer boso na centralnej ulicy miasta¹.

Widać wyraźnie, że awangardowość oznacza tu również – niezależnie od tego, czy jest wynikiem intencji autorki opisu – zestaw cech, których nie sposób nie odnieść na serio do wartości o rodowodzie awangardowym. Obserwując współczesną kulturę popularną, można przyjąć wstępną tezę, że awangardowe idee przetrwały do dziś nie tyle (i nie tylko) w postaci wysoko artystycznych nurtów czy rozwiązań formalnych, ile w formie popularnych praktyk kulturowych, sposobów działania, stylów życia, stosunku do ciała, ubrania, grupy i jednostki, a nade wszystko – metod ich ekspresji. Bunt, bycie w kontrze, oryginalność, nowość, ekstrawagancka „dziwaczność”, nienormatywność, wolność, eksperymentatorstwo, wytwarzanie „efektu obcości” i dezautomatyzowanie zachowań i norm społecznych – te właśnie cechy, będące niewątpliwie zarówno dziedzictwem awangardy, jak i wartościami realizowanymi przez kultury undergroundowe, są wpisane w definicję stylu współczesnej kobiety awangardowej.

Nie mamy tu więc na myśli tyle powierzchownych i ogólnikowych, ile tendencyjnych, nie osadzonych w kontekstach rozpoznań na temat „logiki awangardy”². Dużo bardziej inspirująca i przydatna w rozpatrywaniu kulturowego rozumienia awangardowości jest zaś perspektywa przyjmowana przez Grzegorza Sztabińskiego w książce *Inne idee awangardy*³. Autora zajmują tam projekty kultury awangardowej oparte na takich kategoriach jak wspólnota czy wolność, projektowane relacje międzyludzkie, działania zbiorowe i sposoby samorealizacji i wyzwalań nie tylko wyobraźni, lecz także jednostki, postulowane przez różne nurty pierwszej awangardy. Tak rozumiana awangardowość mogłaby ułatwić spostrzeżenie, że awangarda nie tyle „skończyła się” i uległa unicestwieniu w drugiej połowie XX wieku, ile przeniknęła na wskroś życie codzienne i horyzonty mentalne tej kultury aż po współczesność. Na ile awangarda zaprojektowała nam współczesną kulturę? Odpowiadając na to pytanie,

¹ Zob. <http://www.rossmann.pl/Artykul/Styl-awangardowy,198848> (dostęp: 7.04.2017).

² C. Levin, *Od prowokacji do demokracji*, tłum. A. Górny, Warszawa 2013.

³ G. Sztabiński, *Inne idee awangardy. Wspólnota, wolność, autorytet*, Warszawa 2011.

Sztabiński – uważając słusznie, że sieć można potraktować jako miejsce realizowania się awangardowej idei – sięga po internet, nowe media, wprowadzaną przez nie intermedialność, ale i typ relacji społecznych, takich jak siećowość, grupowość, ponadnarodowość, odpowiadających metodom komunikacji i technikom artystycznym.

Nietrudno dostrzec wcześniejszy moment, w którym awangardowe idee – rozumiane tak, jak proponuje to Sztabiński – zaczęły być wcielane w życie, realizowane w działaniu i przenikały do kultury popularnej. Moment ten widać wyraźniej, gdy skorzystamy z możliwości spojrzenia na to, co wydarzyło się w kulturze polskiej, w perspektywie porównawczej, pozostając we wspólnym, środkowoeuropejskim kręgu, który pozwala uniknąć daleko idących uproszczeń wynikających czasem z traktowania procesów zachodnioeuropejskich jako uniwersalnych, a owocujących formułami w rodzaju „od awangardy do postmodernizmu”. Undergroundowe ogniwo w trwaniu i przenikaniu do codzienności cech kultury awangardowej wydaje się faktem bezsprzecznym w kontekście czeskim, czego dowodzi już sam tytuł książki Leszka Engelkinga, *Surrealizm, underground, postmodernizm*⁴. Dlatego też – uwzględniając i problematyzując różnice i konteksty kulturowe, ale również mając świadomość przenikania się i kontaktów między tymi środowiskami w obu krajach, podobnie jak obecnych w nich wpływów amerykańskich i zachodnioeuropejskich – chcielibyśmy zapytać o występowanie tego procesu również w Polsce.

To, co stanowiło artystyczne dziedzictwo pierwszych ruchów awangardowych – niezależnie od tego, czy nazywano to neoawangardą, transawangardą czy postawangardą, a nawet pseudoawangardą – przeradzało się według nas w kontrkulturę w latach sześćdziesiątych–osiemdziesiątych XX wieku nie tylko za sprawą bliskości idei awangardowej i alternatywnej, lecz także – a może przede wszystkim – za sprawą międzyludzkich relacji, jednostkowych wyborów artystów wyrosłych w kręgach powojennej sztuki awangardowej, współtworzących polską lub czeską kulturę undergroundową. Ta z kolei, jako nieodłączna część kultury popularnej, stopniowo zaczęła przenikać ją do tego stopnia, że koszulki z nazwami zespołów punkrockowych czy ubrania inspirowane hippisowską lub punkową modą znaleźć dziś można w masowych „sieciówkach”.

Chodzi nam więc o to, by skupić się na tym momencie pośrednim, na drugim z ogniw procesu wskazanego w tytule książki Engelkinga,

⁴ L. Engelking, *Surrealizm, underground, postmodernizm. Szkice o literaturze czeskiej*, Łódź 2001.

inspirującej nas do poszukiwania go w kontekście polskim i potwierdzającej na przykładzie czeskim naszą główną tezę o istnieniu czegoś, co dziś można by już nazwać „tradycją awangardową”, ale taką, która zeszła do podziemia czy też znalazła w nim właśnie swoją realizację. Awangardowość rozumiana jest przez nas jako cecha dwudziestowiecznej kultury – zespół ważnych dla niej wartości i stylów życia, warunkujących też współczesność, a nawet ustanawiających dziś mody albo popowy mainstream – i pozwala zrewidować nie tylko samą ideę awangardowości, przepisać ją w kategoriach kulturowych, lecz także przyrzeć się na nowo części historii środkowoeuropejskiej.

W publikacji podejmujemy refleksję nad istnieniem, trwaniem, zakresem czasowym i specyfiką tradycji awangardowej rozumianej jako podglebie sposobów i stylów życia, chcemy przyrzeć się temu problemowi na przykładzie dwóch sąsiednich krajów, ześrodkowując narrację na latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku w PRL i Czechosłowacji, przy jednoczesnej refleksji nad początkami tych procesów w późnych latach sześćdziesiątych. To wtedy według nas granica między tym, co awangardowe, undergroundowe i popularne, zaczyna się rozmywać, w pewien sposób wyznaczając dalsze tendencje. W tak rozumianej kulturze awangardowej sztuka jest – niezbywalnym, ale jednym z wielu innych – elementem; procesualną sztuką nieobecną⁵, jak o niej pisał Jerzy Ludwiński, a jednocześnie wszechobecną; twórczością, zmaterializowaną awangardową ideą sztuki całkowicie roztopionej w życiu i je modelującej. Kierując się tą neoawangardową ideą, proponujemy szukać istnienia tradycji sztuki awangardowej „poza układem, który przywykliśmy wiązać ze sztuką”⁶: na festiwalach i koncertach muzyki młodzieżowej, w prywatnych mieszkaniach, hospodach i wiejskich komunach, wskazując na faktyczną realizację tej fazy sztuki, którą przewidywali artyści neoawangardowi, prorokując w 1978 roku powstawanie „wspólnot przyjacielskich, w których życie dla innych i życie wewnętrzne znajdzie wyraz także w działaniach, znakach i wyobrażeniach czy sytuacjach przestrzennych”⁷. Staramy się dowieść, że grupy takie faktycznie istniały i realizowały się twórczo po obu stronach polsko-czeskiej granicy, w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, na obrzeżach socjalistycznej rzeczywistości środkowoeuropejskiej,

⁵ J. Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej* [w:] tegoż, *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, red. J. Kozłowski, Poznań 2009, s. 66.

⁶ Tamże, s. 65.

⁷ J. Bogucki, *Trzy magnetyzmy, czyli mały traktat prognostyczny* [w:] tegoż, *Pop. Ezo. Sacrum*, Poznań 1990, s. 33.

ale jednak w tamtych właśnie warunkach, w jej obrębie, uprawiając niezależną twórczość, z ducha często surrealistyczną czy dadaistyczną.

Sądźmy bowiem, że kompromitacja i eskapistyczność polskiej (czy szerzej – środkowoeuropejskiej) neoawangardy, o której wielokrotnie pisał Piotr Piotrowski, nie dotyczy całego obszaru kultury tamtego okresu, ale żeby tę żywą, awangardową tradycję tam odnaleźć, trzeba spojrzeć w inne rejestry kultury niż artystyczne artefakty lub relacje między podmiotem artystycznych działań a władzą, wyjść – zgodnie z awangardowym postulatem – poza granice muzeów i galerii. Wybieramy moment, który na bieżąco i przenikliwie podsumowywał Jerzy Ludwiński: „Być może jednak, że już dzisiaj nie zajmujemy się sztuką. Po prostu dlatego, że przegapiliśmy moment, kiedy przekształciła się ona w zupełnie coś innego, czego nie potrafimy nazwać”⁸. Próbując nadrobić to przegapienie, spróbujemy dowieść, że tym „czymś innym” na części obszaru środkowoeuropejskiego był właśnie underground.

Idee undergroundowe

Specyfikę relacji między awangardą a undergroundem w PRL dobrze wiadać na przykładzie I Ogólnopolskiego Festiwalu Awangardy Beatowej zorganizowanego pod koniec listopada 1969 roku w Kaliszu. Wydarzenie, które trwało cztery dni, gromadząc dziesiątki zespołów i setki słuchaczy, dziennikarze muzyczni porównywali do Warszawskiej Jesieni i Jazzu nad Odrą – imprez najwyższej rangi w Polsce i o międzynarodowym zasięgu, reprezentujących najbardziej „postępowe” nurty, odpowiednio: awangardową muzykę „poważną” i jazz nowoczesny. Umieszczenie OFAB-u od razu na tym szczeblu hierarchii przeglądów i festiwali muzycznych wydać się może tym bardziej zaskakujące, że inicjatorami imprezy byli młodzi animatorzy i instruktorzy z Kaliskiego Domu Kultury, którzy zdobyli przychylność dyrektora ośrodka, lokalnego zarządu Związku Młodzieży Socjalistycznej, władz miasta, a wreszcie – Polskiej Federacji Jazzowej. Pomysł młodych, muzykujących działaczy kulturalnych z Kalisza okazał się świetnie wypełniać lukę w polityce kulturalnej: nie było dotąd festiwalu poświęconego muzyce popularnej, gitarowej, jeśli nie wprost rockowej, lecz z awangardowymi, eksperymentalnymi ambicjami. OFAB okazał się wydarzeniem

⁸ J. Ludwiński, *Sztuka w epoce...*, dz. cyt., s. 66.

jednorazowym – mimo że na fali jego sukcesu powołano w 1970 roku Kaliski Jazz Klub, a w latach 1972 i 1973 zorganizowano Festiwal Młodzieżowej Muzyki Współczesnej, rzeczywistość nie dorównała legendzie z 1969 roku.

OFAB był splotem wątków awangardowych, popularnych i undergroundowych, lecz do jego rozsypnięcia konieczne jest wyjaśnienie znaczeń paru terminów. Awangarda beatowa to nic innego jak rock, w Polsce lat sześćdziesiątych eufemizowany jako big-beat lub (w wersji spolszczonej) bigbit, wymiennie: mocne uderzenie. Samo słowo „rock” zbyt kojarzyło się z konsumpcjonistycznym zachodnim kapitalizmem, by mogło wtedy funkcjonować w nazwie festiwalu; zresztą i „awangarda beatowa” okazała się problematyczna, skoro zastąpiono ją „młodzieżową muzyką współczesną”. W istocie, twórczość większości zespołów występujących na tych imprezach mieściła się w granicach rocka psychodelicznego, rocka progresywnego, bluesa i rock’n’rolla. Jednakże, jeśli ilościowo muzyka ta wpisywała się w ramy big-beatu, to pod względem jakościowym górowały na OFAB-ie zespoły eksperymentujące, które poruszały się na pograniczu stylów i gatunków oraz poszerzały je o elementy improwizowane, orientalne i performatywne. Choć więc gwiazdą imprezy w 1969 roku były Dżamble, ton kaliskim koncertom nadawały Grupa w Składzie, Romuald i Roman, 74 Grupa Biednych, Laboratorium czy System. Część z tych grup wywodziła się z kręgów studencko-artystycznych (jak Grupa w Składzie), inne (jak wywodząca się z Ustki 74 Grupa Biednych) były prowincjonalnymi samorodkami, niekiedy wręcz samoukami. Łączyły je sympatia do hippisowskich idei wolności, luzu, zabawy i miłości, lecz przede wszystkim poszukiwania nowych brzmień, przekraczanie skonwencjonalizowanych rytmów i harmonii, skłonność do zawierzania intuicji i przypadkowi, wykorzystywanie instrumentów pochodzenia pozaeuropejskiego. Krótko mówiąc, były to zespoły muzycznego undergroundu, choć w przypadku jednych jego przestrzenią fizyczną była studencka galeria, podczas gdy inne sali prób szukały w przyzakładowych klubach kultury. Tak właśnie – jako underground – zespoły takie jak Grupa w Składzie, Grupa Stress, Grupa Kalisz, Romuald i Roman, Nurt, Pakt i 74 Grupa Biednych zostały współcześnie skategoryzowane na wystawie stałej w Spichlerzu Polskiego Rocka w Jarocinie.

Zespoły undergroundu końca lat sześćdziesiątych czerpały z jednej strony z popularnych poetyk rocka i bluesa wraz z towarzyszącym im hippisowskim klimatem, z drugiej zaś – ze współczesnych tendencji awangardowych w muzyce i (w małym stopniu) sztukach performatywnych.

Dlatego stanowiły rockową (beatową) awangardę, popularyzującą np. idee muzyki intuicyjnej. W tym sensie funkcją undergroundu, także w literaturze, sztukach wizualnych czy teatrze, było upowszechnianie idei, wartości, technik i stylów awangardowych, wprowadzanie ich do kultury popularnej i życia codziennego. O przykłady nietrudno: punkowe piosenki wprowadziły do radiowych list przebojów futurystyczne uwielbienie prędkości i dosadności, happeningi Pomarańczowej Alternatywy wypełniały ulice surrealistycznymi pochodami w przebraniach i maskach, zaś artziny powielały wzorce dadaistycznego kolażu, konstruktywistycznego fotomontażu i awangardowego manifestu literackiego. Uczestnicy undergroundu postrzegali panujące wówczas awangardy jako już przestarzałe, zasiedziałe, niedzisiejsze, zatem próbowali pokazać samych siebie jako bardziej awangardowych i progresywnych, by zająć miejsce na szczycie hierarchii, przy czym w celu legitymizacji własnych aspiracji sięgali po chwytły i języki znane z awangardy przedwojennej. Taki właśnie ruch wykonała w latach siedemdziesiątych neoawangarda – niezależnie od wszystkich różnic artystycznych między Natalią LL, Krzysztofem Zarębskim, Andrzejem Partumem, Akademią Ruchu, Krzysztofem Wodiczką, Warsztatem Formy Filmowej, Witosławem Czerwonką, duetem KwieKulik i innymi artystami. Artyści wyrażali podobne postawy, których wspólnym podłożem była niechęć do awangardy poprzedniego dziesięciolecia: formalistycznej, niezainteresowanej kwestiami społeczno-politycznymi, programowo odcinającej się od świata, strzegącej sztuki przed wpływem publiczności, wiernej esencjalistycznym teoriom estetycznym.

Funkcja popularyzacji dorobku awangardy przypadła podziemiowi wskutek jego pozycji społecznej, a była to pozycja analogiczna do tej, jaką w XIX wieku zajmowała w polu sztuki bohema. Młodzi artyści, na ogół pozbawieni poważniejszych środków finansowych czy możliwości wpływu na władze, ale wyposażeni w kapitał symboliczny, gardzący masową produkcją kulturalną, jej banałem i konwencjami, pragnęli zdetronizować konsekrowanych twórców, by zająć ich miejsce. Ze swoich braków i ograniczeń underground uczynił sobie cnotę, co znów dobrze widać w muzycznym minimalizmie punku i nowej fali lub w apologii dyletantstwa w kinie offowym, a szczególnie w alternatywnym stylu życia i radykalnym szyku. Bodaj najbardziej underground zaznaczył swoją odrębność od awangardy lat sześćdziesiątych, gdy znudzony jej powagą i patosem, celebrował zgrywę, intrygę, błagę, oddawał się błazenadom i fanfaronadom, kreował niezliczone parodie, pastisze, pamflety i persyflaże. Ludyczne nastawienie

wespół z karnawalizacją wykraczającą poza artystyczne pracownie (jeśli takie w ogóle posiadano) i ogarniającą wszystkie sfery życia, skłonność do radykalizmu i przesady, żonglowanie elementami różnych kultur i epok, a jednocześnie nabożny niemal stosunek do szczerości, spontaniczności i autentyczności, wyznaczały podstawy alternatywnej wyobraźni zbiorowej, podzielanej przez zdecydowaną większość undergroundowych artystów i aktywistów.

Underground robi wrażenie formacji szalenie różnorodnej i zróżnicowanej, kipiącej pomysłami, w praktyce realizującej kontrkulturowe postulaty oddania władzy wyobraźni i zerwania ze wszystkimi, krępującymi życie społeczne normami i regułami. Jednakże to wielobarwne bogactwo było w nie mniejszym stopniu uwarunkowane społeczno-ekonomicznie niż obrazy przedstawicieli awangardy czy klasycystów – było po prostu uwarunkowane inaczej. Świadomość tej zależności istniała (nazwa nowofalowego festiwalu Marchewka dobitnie o tym świadczy), toteż underground nigdy nie parł do frontalnej konfrontacji z tym, co go dominowało, szukał raczej uników, błądów, kruczków i forteli, które pozwalały mu funkcjonować w miarę „niezależnie”, „alternatywnie”, „obok” i „poza”. W tym samym celu szukał sojuszników za granicami, w dużej mierze w Europie Zachodniej i Ameryce Północnej, których kontestacyjne idee przyswajał, lecz także w państwach sąsiednich, w granicach bloku wschodniego. Towarzyszyły temu nieraz uprzedzenia i protekcjonalizm, ale kontakty międzynarodowe umożliwiały uczestnikom undergroundu znalezienie się w większej sieci społecznej i modyfikację własnych tożsamości, w opozycji do hegemonicznych wzorów katolicko-narodowych, jeszcze romantycznej proveniencji.

Idee środkowoeuropejskie

W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku, czyli w okresie stanowiącym główny przedmiot naszego zainteresowania, z ożywieniem debatowano nad ideą Europy Środkowej. Dyskusje te toczyły się wśród polskich i czeskich intelektualistów, szczególnie związanych z kulturą nieoficjalną, wśród kręgów emigracyjnych na Zachodzie, a nawet między intelektualistami zachodnimi. Co jednak znamienne, jeżeli projekty Europy Środkowej tworzone w tych środowiskach odnosiły się do pewnej wspólnoty kulturowej, to w pierwszej kolejności punkt odniesienia stanowiła dla nich

kultura „wiedeńskiej moderny” lub czesko-żydowsko-niemieckiej Pragi przełomu wieków, prawie nieobecne zaś były przedsięwzięcia twórców awangardowych. Tymczasem działania awangardowych ugrupowań, programowo zrzeszających artystów z różnych państw i tworzących rozległe sieci kontaktów i wzajemnej wymiany, jawiące się jako modelowy wręcz wzór „Europy Środkowej w działaniu”, były w tych projektach na ogół pomijane. Pominięcie to wydaje się tym bardziej zastanawiające, że – w przeciwieństwie do twórców wspomnianych wcześniej kręgów, funkcjonujących wprawdzie w kosmopolitycznych, wielojęzycznych i wielonarodowych wspólnotach, ale w ramach jednego organizmu państwowego, jakim była mitologizowana przez twórców projektów Europy Środkowej monarchia habsburska – artyści awangardowi swoimi przedsięwzięciami tworzyli sieci idące w poprzek nowego podziału geopolitycznego Europy i ustanawiali rzeczywistą alternatywę wobec polityk nowo utworzonych w tym regionie państw narodowych. Jak się zdaje, powodem tego przemilczenia awangardowych tradycji w koncepcjach Europy Środkowej tworzonych w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych była swoista „czarna legenda” towarzysząca awangardom w tych latach. Padały one w Europie Środkowej ofiarą krytyki awangardowych tradycji formułowanej ze stanowisk postmodernistycznych, przy czym przedmiotem tych ataków był na ogół wąsko zdefiniowany nurt awangardowej sztuki amerykańskiej, który jednak niepostrzeżenie stał się swego rodzaju *pars pro toto* różnorodnych awangardowych tradycji. Przejęciu operujących często pewnym stereotypem krytycznych sądów na temat awangardy jako sztuki już to elitarystycznej, już to charakteryzującej się totalnymi roszczeniami, sprzyjał kontekst polityczny lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Lewicowa orientacja i radykalizm postulatów społecznych formułowanych przez międzywojenną awangardę Europy Środkowej i Wschodniej sprzyjały ich dezawuowaniu z perspektywy geopolitycznych przemian po roku 1945, przy czym znów dezawuowanie to przebiegało w wyniku błędnego utożsamienia idei awangardowych z praktyką państw tzw. bloku wschodniego. Fakt, że to właśnie środowiska awangardowe stały się jedną z pierwszych ofiar wprowadzania doktryn „realizmu socjalistycznego”, bywał w tych narracjach marginalizowany bądź służył za dowód krótkowzroczności i błędnych diagnoz, jakie stawiali sami twórcy w latach dwudziestych i trzydziestych.

Poszukując więc kontynuacji awangardowych idei w praktykach i twórczości polskich i czechosłowackich undergroundowych środowisk, chcielibyśmy się włączyć w proces swoistej „rehabilitacji” awangard Europy

Środkowej i Wschodniej, który toczy się już od pewnego czasu i który pozwala stworzyć znacznie bardziej zniuansowaną i różnorodną mapę wymiany, wzajemnych przepływów idei i inspiracji oraz osobistych kontaktów między twórcami z całego tego obszaru. Ta nowa mapa sprzyja zaś temu, by wzbogacić samą koncepcję Europy Środkowej o te wątki, które były dotąd w dyskusjach nad nią słabo obecne. Przypomina też, że również środowiska undergroundowe trafnie diagnozowały wiele problemów społecznych, charakterystycznych dla tego regionu i szukały dla nich adekwatnej odpowiedzi w swych praktykach. Przyglądając się równolegle tradycji awangardowej w polskiej i czeskiej kulturze alternatywnej oraz wzajemnym ich przepływom, dostrzec możemy wiele istotnych zjawisk, które pozwolą nam – mamy nadzieję – powiedzieć coś ważnego o procesach charakterystycznych dla współczesności.

W tomie publikujemy nie tylko teksty autorskie i przekłady opracowań dotyczących badanej przez nas problematyki, lecz także materiały archiwalne i ich tłumaczenia, niepublikowane dotąd w języku polskim, oraz wywiady z twórcami kultury neoawangardowej i undergroundowej. Chcemy w tym miejscu podziękować wszystkim osobom, które udzieliły zgody na wykorzystanie tych materiałów: Wiesławowi Cupale, Krzysztofowi Skibie i Jerzemu „Słomie” Słomińskiemu za autoryzację i zgodę na opublikowanie przeprowadzonych z nimi rozmów; Małgorzacie Borowskiej-Urbanowicz za udostępnienie materiałów z archiwum Oneironu; Ewie Bloom Kwiatkowskiej i Sławomirowi Kosmyncy za udostępnienie dokumentacji działalności galerii Chaos Faza 3. Dziękujemy Terezii Pokornej i redakcji „Revolver Revue” za zgodę na publikację tekstów z książki *Magorová konference. K dílu I.M. Jirouse* oraz autorom tych tekstów: Veronice Tuckerovej, Robertowi Krumphanzlowi i Nicolasowi Maslowskiemu, a także Viktorowi Karlíkowi za zgodę na przedruk fragmentów jego albumu *Podzemní prace*. Pavlínie Radochovej dziękujemy za zgodę na przekład fragmentów jej tekstu, a Marcie Veselé-Jirousovej i Franstišce Jirousovej za wyrażenie zgody na publikację przekładu tekstu Ivana Martina Jirousa.

Pisma wytwarzane w kulturach undergroundowych mają specyficzną typografię, co staraliśmy się uwzględnić, jednocześnie czyniąc je przejrzystymi i czytelnymi. Stąd też decyzje o zachowaniu oryginalnej pisowni

i typografii, a zwłaszcza sposobów wyróżniania niektórych partii tekstu: jedynie oryginalne kursywy zmienione zostały przez redakcję na rozstrzele-
nia, wszelkie podkreślenia, wytłuszczenia i kapitaliki zostały zaś zachowane
w całej ich różnorodności stosowanej przez twórców. Podobne trudności
sprawił nam swobodny stosunek autorów do przytaczania: cytowania, ale
i parafrazowania innych tekstów – we wszystkich przypadkach zadbano
o ustalenie źródeł cytatów, jednak nie zawsze było to możliwe.

Ponieważ tom ma również przybliżyć polskiemu czytelnikowi czeską
kulturę undergroundową i neoawangardową, zdecydowaliśmy o podawaniu
polskich odpowiedników nazw własnych. Przyjęliśmy także zasadę, według
której posługujemy się polskojęzycznymi tytułami czeskich dzieł sztuki,
utworów literackich, artykułów, utworów muzycznych, akcji, happeningów,
wystaw, projektów i koncertów, a także opracowań i tekstów naukowych.
Jeśli autorką przekładu czeskich tytułów lub nazwy nie jest tłumaczka
tekstów w tym tomie, każdorazowo zostało to zaznaczone w przypisie.